

Л. ДОБЫЧИН: СТИЛЬ И СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Предварим наш анализ некоторыми общими соображениями, которые касаются проблемы соотношения стиля художника и форм его воплощения. Концепция *структурной* (в нашем словоупотреблении – *структурно-материальной, структурно-предметной*) природы стиля предстает достаточно продуктивной для современной литературной науки, о чем говорит целый ряд исследований и в российской, и в западноевропейской филологии последних лет¹. Структурно-стилевой подход к тексту оказывается ключом к авторской индивидуальности² именно потому, что он выявляет «самую существенную связь» (М. Хайдеггер) – ту тотальную структурную закономерность текста, что с удивительной целесообразностью организует, или собирает, массив его художественной формы, его предметности³.

Механизм связи двух сторон стиля (*структурной и материальной*, запечатлевающей структурный текстообразующий код) обнаруживает себя чрезвычайно последовательно и планомерно. Однако, в чем мы не раз убеждались, *тотальная (универсальная, магистральная)* стилевая структура, которую автор и сознательно, и интуитивно строит в формируемом им творении, отнюдь не всегда зримо соотносится с предметной фактурой текста, не всегда наглядно собирает весь комплекс ее составляющих. Явления искусства, выполненные в самой, казалось бы, далекой от условности форме, пронизаны столь непрямыми внутрителиевыми связями, столь трудноуловимыми «атомами» их текста – множественными «нечто», «между», «в сторону», – что может возникнуть сомнение в способности стилевой структуры охватить предметный план текста, сомнение в ее абсолютной «власти» над бесконечно разноплановым составом «вещности», выраженной в поэтике произведения.

И тем не менее «воля» руководящей текстом стилевой структуры, в которой воплощается дар художника структурировать мир и именно «структурой производить смысл» (М. Мамардашвили), есть, ~~как~~ как говорилось, тотальная воля, и «внеструктурность» тех или иных элементов текста – это внеструктурность только кажущаяся. Видимые (словесные, мотивные, пространственные, временные, сюжетные и т. д.) компоненты текста, якобы выпадающие из поля действия его стилевой закономерности, на самом деле существуют

¹ О «контрастном выделении» как формообразующем акте расиновских трагедий см.: Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989; гоголевском принципе «разделенности» см.: Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т.1. Таллин, 1992. Структурную модель «превращения» мифологического в реальное исследует в прозе М. Булгакова Б. Гаспаров (см.: Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994). О «пересечении подвижности и неподвижности» как формосодержательном основании Бессарабского цикла А. Штейгера пишет Ф. Федоров (см.: Федоров Ф.П. Бессарабия в лирике Анатолия Штейгера // XX век. Литература. Стил. Екатеринбург, 1999. Вып. 4). Универсальный для романа М. Булгакова «конструктивный принцип двойственности» исследует И. Белобровцева (см.: Белобровцева И.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: Мат-лы I Международной летней филологической школы. Екатеринбург, 1998. См. также в этом издании работы В.В. Абашева, Н.В. Прашерук, М.А. Алексеевой, Т.Ю. Диковой, Е.Г. Белоусовой, О.М. Преснякова и др.).

² См.: Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991; Она же. О стиле Исаака Бабеля // Лит. обоз. 1995. №1; Она же. О структурно-пластической природе художественного стиля («подмена») как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова // XX век. Литература. Стил. Екатеринбург, 1998. Вып. 3.

³ Синонимом понятия «структурность» в искусстве, как нам представляется, является у М. Хайдеггера понятие «собранности», которая «властвует» над текстом (см.: Хайдеггер М. Исток искусства и предназначение мысли // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 283).

в том же «структурном поле», только испытывают его воздействие иначе: не по типу изоморфности (когда пары «структура-мотив», «структура-повествование» и пр. открывают свои связи в явно выраженном направлении), а по типу других, более скрытых и интимных отношений – дополнительности, контрастности, усиления, ослабления и т. д.

Дифференцированный подход к проблеме стилевой организации текста, основанный на выявлении характера связей между его стилевой структурой и элементами его поэтики, позволяет, как нам думается, осваивать особо глубокие, нелегко проницаемые формосмысловые интенции исполненного автором творения. Интенции, которые сопровождаются энергией «тайны», «магии», «неузнанности», «несказанности» и которые говорят о тех признаках неокончателности и незакрытости фактов искусства, что свидетельствуют об их истинно художественной феноменальности.

«Явления языка пахнут стилями»⁴, – писал М. Бахтин. Поворачивая его образно выраженную мысль к проблеме добычинского дискурса, взятого в свете контактов стиля писателя и его повествовательного слова⁵, подчеркнем, что Л. Добычин, даже в сравнении с такими авторами 1920–1930-х годов, как А. Платонов, Ю. Тынянов, М. Зощенко, интенсифицирует «работавших» словом, предстает фигурой «максимально повествовательной». Он созидает свой мир (в том числе и мир «Встреч с Лиз») как мир, живущий энергией не столько персонажей, фабульных ситуаций или интенсивных сюжетных ходов, сколько энергией речевой стихии, что явно ощущается при соприкосновении с его единственными в своем стилевом проявлении текстами.

Стиль Добычина, творящего мир, изувеченный насилием штампа и единообразия, «выбрасывает» свою формостроительную силу в первую очередь, как мы сказали, в поэтику слова каждого его рассказа и активнее всего в поэтику повествования. Повествования, которое (при том, что, казалось бы, найдена его стилевая направленность – к *похожестям* и *повторам*, – что в них улавливается взгляд на постреволюционную реальность как на реальность, осклопленную и теряющую свою человеческую разноголосость) оставляет впечатление трудно постигаемого феномена и невозможности его измерения системой традиционных дефиниций. Даже те исследования последних лет, где верно схватываются и показываются новые, нетрадиционные повествовательные формы («субъективная словесная многоплановость», «возрастающая роль точки зрения персонажа», «раздвоенное повествование»), характерные для прозы XX века⁶, не проникают в способы письма Добычина и не позволяют уловить секрет и загадку – ту самую тайну и магию повествовательной формы художника, которая, столь определенно созидая добычинский «стиль шаблона», подменяющего собой любые проявления жизни, вместе с тем формируется как сверхсложная и изощренная словесная вязь... Завораживающий эффект «утонченного примитива», рождаемый текстами Добычина, открывает себя в сочетании таких противоположных качеств его повествования, которые, думается, могут быть определены, как *дробление* и, одновременно как *совмещение* входящих в него словесных элементов. Сами тексты писателя говорят о том, что именно эта *антиномия* (разделить – соединить) приводит в процессе восприятия его созданий к ощущению их редчайшей ни с чем не сравнимой природы. Поражает более всего то, что структура предельного упрощения и ограничения мира – структура его стилевого мышления – реализуется в его повествовательном слове формой противоположной – остранинной, нелегко проницае-

⁴ Бахтин М.М. Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» // Собр. соч.: В 7 т. Т.5. М., 1996. С.229.

⁵ См.: Эйдинова В.В. Слово Леонида Добычина: Антидиалогическая тенденция в прозе 20-х годов // Вторые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1994. Ч. 1 (слово Добычина рассматривается в связи с диалогической формой письма).

⁶ См. об этом: Кожевникова Н. Типы повествования в русской литературе XIX–XX веков. М., 1994.

мой и свободной. Свободной настолько, что в ней, как мы полагаем, следует видеть новую повествовательную модель, резко «смещающую» (Ю. Тынянов) модель, традиционную для прозы XIX века и авангардно обновляющую слово литературы новейшей.

Задачу нашей статьи мы видим в том, чтобы раскрыть *работу* собственно повествовательной формы писателя, показав те способы⁷, которыми он достигает воплощения своей стилиевой интенции, столь оригинальной и в то же время столь органичной для искусства 1920–1930-х гг.

Как же ведет себя *разделительная тенденция* повествовательной добычинской формы? Ее механизм может быть обозначен как механизм «разрывов», чье действие являет себя многими и разными «устройствами», которые постоянно создают необходимый художнику *эффект однообразия многообразного*. Так, наиболее сильным способом ломки словесной формы текстов Добычина (и, в частности, его «Встреч с Лиз») оказывается способ прерывания прямой речи персонажа повествовательными вторжениями. Их воспринимаешь именно как вторжения, ломающие словесную ткань рассказа, ибо возникают они (не однажды) после первого слова говорящего, чаще всего не несущего никакой информации. Например: «“Еще бы, – сказал Кукин. – Культурная жизнь”. И ему приятно взгрустнулось, он замечтался над супом»⁸; «Товарищ Сорокина, – сказала она. – Я извиняюсь: какая чудная погода» («Сорокина», с. 163); «Физкультура, – подумал Ерыгин, – залог здоровья трудящихся» («Ерыгин», с. 142) и т. д. В других случаях ощущение «разнонаправленного» текста складывается благодаря зримым неувязкам между «говорением» какого либо действующего лица и противостоящим ему лексически и смыслово-повествовательным сопровождением: «В Петербурге я кого-то видела, – рассказывала круглощекая Сулова, задумчиво уставившись на чашки (одна была с Зимним дворцом, другая – с Адмиралтейством). – Не знаю, может быть, саму императрицу...» («Козлова», с. 129); «“Читали газету? – спросила она, подняв брови. – Есть статья Фишкиной: “Не злоупотребляйте портретами вождей””. И, откинув голову, она выкатила груди» («Встречи с Лиз», с. 136) и др.

В сходном направлении словесной несогласованности (теперь уже – внутри повествовательных фрагментов) строятся тексты Добычина не только от абзаца к абзацу, но и внутри абзацев, а иногда – и отдельных предложений. Те или иные лексемы немотивированно ставятся рядом, рождая гротесковую форму случайности и «сборности» словесных единиц. Вот пример подобных «соседств»: «Посмеиваясь приятным мыслям, Козлова бродила по улицам. Зашла на кладбище с похожими на умывальники памятниками и, улыбаясь, поклонилась родительским могилам» («Козлова», с. 134); «Зима прошла. Первого мая Козлова выстирала две кофты и полдюжины платков: пусть выкусят» («Козлова», с. 129).

Отметим и характерные для добычинского повествования синтаксические «неправильности» – они тоже включаются в механизм нарушения единства текстов писателя, строя их «путь», как путь с паузами и остановками⁹. Чаще всего это инверсионные формы разного вида. Например: «Конопатчикова, *низенькая*, скромно посмотрев направо и налево, незаметно поднялась и улизнула»; «Маруська слушала, зажав в колени руки и

⁷ Наше обозначение двух тенденций в повествовательной фактуре текстов Добычина перекликается с принципами кинематографа, которые обнаруживает в его прозе Ф. Федоров (Федоров Ф. П. Добычин и кинематограф // Вторые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1994. Ч.1. С. 51, 56).

⁸ Добычин Л. Встречи с Лиз // Добычин Л. Город ЭН: Рассказы. М., 1989. С.138. В дальнейшем даются ссылки на это издание.

⁹ О форме «остановок», характеризующей сферу движения в поэтике Добычина, см.: Эйдинова В.В. О стиле Леонида Добычина. С. 70–74.

состроив круглые глаза, как тихонькая девочка, *умильная*, и приговаривала: «Выпейте»» («Конопатчикова», с. 176). Еще более интенсивными в смысле тенденции повествовательных «прерываний» являются те повествовательные фрагменты, которые формируются как незаконченные фразы, создающие впечатление «обрывов» текста: «Проснувшись, к Сусловой *полепилась*» («Козлова», с. 130); «Лиз, лиловая, с лиловым зонтиком, с желтой лентой в выкрашенных перекистью водорода волосах, *смотрела*» («Встречи с Лиз», с. 140); «Правозаступник Иванов, опершись на окно, *стоял снаружи*» («Сорокина», с. 161).

Наконец, чрезвычайно говорящим в фактуре добычинского повествования предстает непосредственно акцентируемый мотив «дробления». Это и *ломка* («бьет посуду», «обломки деревьев», «клок черной афиши», «рвал, рвякая, железные цепи»), и *деление* («графить бумагу», «волоса чертили песок», «гора, исчерченная тонкими деревьями, будто струями дождя»), и *линейность*, подразумевающая вертикали разного плана («тени», «ветви», «трубы», «тесемки», «свечи»), и *поворачивание* того или другого порядка, когда глагольные элементы текста выражают семантику сдвига, возврата, поворота и т. д. («обернувшись», «оглядывалась», «заплыла за поворот», «дым подымался наискось»).

Так, активно и разнопланово прорисованной в фактуре повествования линией *дробления* мира Добычин проясняет механизм образования своей повествовательной ткани в одном из существенных ее проявлений. В результате обнажается специфическая для автора «Встреч с Лиз» «грамматическая точка зрения»¹⁰, которая самой «монотонией текста» (М. Мамардашвили) соотносится со стиливой структурой художника – структурой *повтора и серийности*, причем связь эта образуется и явно, и скрыто: боковыми, дополнительными, контрастными путями. Означаемое «в руках» Добычина может быть любым: оно говорит о свойственной ему «нонселекции» – в смысле предметов изображения, но отнюдь не в смысле эстетического означаемого, исполняемого с удивительной *несказанностью* («междусловьем», «междусмыслом») и вместе с тем с поражающей *сказанностью*, совокупно раскрывающих «внутреннюю книгу, записанную в человеке самой реальностью»¹¹. Книгу, с экзистенциальной прямоотой и силой говорящую о мире, абсурдно нестыкованном, нецельном и трагически не осознающем правящую в нем всеобщую отчужденность.

Способность добычинского повествования представлять *неуловимое* и тут же создавать слово, в высшей степени *ясное* по своей конструкции и смысловой наполненности (штамп, стереотип!), являет себя и в другом качестве повествовательной материи рассказов писателя – в тенденции *совмещения*. *Дробление* и *совмещение* – как складывается эта антиномия, как общаются ее составляющие?

Линия, смешивающая единицы повествования, тоже выявляется в грамматическом его строе, оборачиваясь, как и в первом случае, «грамматической точкой зрения» повествующего, что ведет автора по столь органичному для него пути «сходства несходного». В этой, второй повествовательной позиции художника, эстетически наиболее действенными становятся формы *перевода прямой речи* в речь повествовательную (и обратно). Почти снимая различие между словом, исходящим изнутри творимого им мира, и словом, сопровождающим этот мир извне, Добычин создает особые *переходные* речевые формы, выпадающие из «прямого говорения» и становящиеся «повествовательными фактами», которые продолжают, однако, нести на себе некоторый след замолкающего прямого слова (эти формы отделены от повествовательного ряда абзацем или восклица-

¹⁰ О «фразеологической» точке зрения см.: Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

¹¹ Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995. С. 152, 159.

тельным знаком, но не знаками собственно прямой речи). Так, прямая речь как бы затухает, включаясь в повествовательный текст, что рождает ощущение потери и лица, стоящего за этим, «уходящим» от него и получающим иную и грамматическую, и пространственную¹² сферу «словесного обитания». Например, произнесенная персонажем фраза (слова героини в рассказе «Лешка»: «... опоздаем на *бесплатное*») тут же отрывается от своего носителя, сохраняя лишь отзвук связи с ним (абзац, восклицание) и подсоединяясь – через снятие знаков прямой речи – к речи повествовательной: «*Бесплатное!* Повскакали, зашмыгали, повязали головы и выбежали за ворота» («Лешка», с. 169). Еще более явно «отпавшим» от своего «хозяина» оказывается слово персонажа в рассказе «Сорокина». Возникая как обращение («*Ваня, не падай*»), этот словесный компонент сразу входит в состав повествовательной речи, лишь «эхом» напоминая о своем прошлом: «*Ваня. Плескались в вставленных в вертушку бутылках кагор и мадера, освещенные лампочками. Ваня*» («Сорокина», с.159) и предваряя новое его возвращение в прямую речь уже другого персонажа: «Если бы она его остановила: “*Ваня*”, – может быть, все объяснилось бы...» («Сорокина», с. 161).

Подобное «блуждание» слова, когда оно, становясь частью повествования, одновременно продолжает оставаться знаком бывшей прямой речи, дает о себе знать и тогда, когда в тексте выстраивается *общее, массовое*, слово. Например: «Под руководством коммунистической партии поможем трудящимся красного *Ленинграда!*»; «*Ленинград!* Ревет сирена, завоняло дымом, с парохода спускаются пузатые промышленники и идут в музей» («Ерыгин», с. 145). В отдельных случаях такая двойственная языковая функция делает речь Добычина еще более искусно направленной на решение задачи совмещения в повествовании разнопорядковых единиц, выравнивающих словесную фактуру текста. Они формируются и как *преддверие* собственно повествования, где намечается *что-то слово*, выделенное графически, абзацем и многоточием: «...Нежилась на солнышке *матрос* и играл на балалайке... *Матрос...*»; и как самое повествование: «Вдоль палисадника, вертя мочалкой, шел *матрос*. Его голубой воротник развевался, за затылком порхали две узкие ленточки»; и снова – как повествование с акцентом на возможном слове героя: «*Матрос!* Стихая, удалялась музыка, и оседала пыль. У Лешки колотилось сердце... Матрос! Со всех сторон сбежались. Плававшие вылезли... *Матрос!*» («Лешка», с. 169).

Не менее существенными для добычинской ориентации на сглаживание раздробленного повествования предстают контакты его ремарок и реплик персонажей. Тексты художника и, в частности, повествовательный их уровень в силу авторского погружения «в известное и неизвестное», в «нечто, существующее на границе всегда другого»¹³ являют собой способность «коммуницировать некоммуницированное»¹⁴ и тем самым грамматикой выражать эстетику: создавать образ стертого и безликого мира. Таким устройством раскрытия «понятого-непонятого», «святого-несвятого»¹⁵ является, как мы сказали, особая форма общения ремарочного повествования писателя и слов его персонажей. Выделим в этих контактах такой их вариант, как *уравнивание* однотипными и информативными ремарками («сказал», «говорил») прямой речи героев, пришедшей из различных семантических рядов. Вот некоторые фрагменты этой речевой пестроты, которая в той или другой степени снимается повторяющимися ремарками: «Знаете, – с достоинством сказала ей Сутыркина, – я всегда соображаю с веянием времени. Теперь такое веяние,

¹² См.: Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 80–89.

¹³ См.: Мамардашвили М. Лекции о Прусте. С. 479.

¹⁴ Там же. С. 531.

¹⁵ Об этой стороне добычинских текстов см.: Эйдинова В.В. О стиле Леонида Добычина; Маркштейн Э. Синтаксис абсурда: О прозе Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996; Абанкина О.И. Внутренняя индивидуальная модель мира в романе Л. Добычина «Город ЭН» // Вторые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1994. Ч. I.

чтобы ездить на выставку – пополнять свои сельскохозяйственные знания» («Козлова», с. 132–133); «Стояла... коротенькая, черная, прямая и презрительная. Потом негромко высморкалась и... сказала: "Товарищ Кукин"» («Встречи с Лиз», с. 137); «"Я мыла голову," – уныло улыбаясь, сказала толстая хозяйка с распущенными волосами» («Лидия», с. 157).

Рядом с констатирующим повествовательным словом изредка возникают ремарки эмоционального характера («мечтал», «злорадствовал», «хвастался», «просияла»). Однако и здесь Добычин не отступает от тенденции сглаживания своих текстов, добиваясь этого результата (принцип тождества!) теперь уже целым набором разносмысловых реплик персонажей и «чувствительного» повествовательного аккомпанемента, гротесково творящих представление о мире, который абсурдно совмещает в себе любые свои проявления. Вот эти «соответствующие» друг другу «несоответствия»: «"Не слышно, скоро переменится режим?" – *точно спросила* Золотухина...» («Встречи с Лиз», с. 138); «"Левой!" – *замечталась* Зайцева»; «Муж... после обеда *повеселел*. "Утопленник, – *рассказывал он новость*, – *выплыл*"» («Лидия», с. 156); «"Религия – единственное, что нам осталось", – *задушевно говорила мать*» («Сорокина», с. 160).

Интенсивно «работает» на осуществление задачи сближения «кусков» фрагментарных текстов Добычина и такой повторяющийся ряд ремарок, которые устойчиво фиксируют внимание не на внутреннем состоянии говорящего, а на внешнем его проявлении. Так, снова складывается *похожесть* текстов писателя, в которых «внутренняя» точка зрения – теперь уже без перевода ее во «внешнюю» – сразу предстает «чужой» для героя, ибо она трансформируется во взгляд на него, направленный со стороны, извне. Такой прием с выверенной последовательностью осуществляется автором, благодаря чему он лишает своих персонажей психологического лица. Возникают фигуры-манекены, чья сущность – это внешность разного, а нередко и очень сходного порядка: «"Курицину (хоронят. – В.Э.)", – *объявила* Золотухина, по пояс *высунувшись наружу*» («Ерыгин», с. 141); «Жизнь без искусства – варварство», – *цитировал* рабкор Петров... Зеленое кашне висело у него на шее» («Конопатчиков», с. 176).

Данное соотношение (прямая речь героя и сопутствующее ей повествование, игнорирующее его настроение) снова строит тексты Добычина как тексты с «пропусками», чья непростая «вязь» не только выражает свою глубину, но и молчит о ней. Происходит одновременное «открытие и сокрытие» мира (М. Хайдеггер), когда сама форма замены человека его внешними проявлениями содержит в себе авторскую недоговоренность: в ней представлен лишь результат – исчезновение человеческих «я», – а путь к этим «пустотам» оставлен опять-таки в «между», в колеблющемся пространстве прямого слова и повествования. И приблизиться к тому, что «сокрыто» в этом упрощенном, однотипном (на первый взгляд!) повествовании представляется возможным, как мы говорили, именно через «устройства» его формирования.

Так, еще одним, специфически добычинским способом образования прозы, основанном на тенденциях сближения и совпадения компонентов, создающих слово писателя, является *синтаксическая организация* авторского повествования. Главное в ней – *неопределенно-личная и безличная глагольные формы*, на чьей опоре более всего держится фраза Добычина. Необычайно существенно то, что эти глагольные предпочтения автора устремлены к реализации обеих линий его повествовательного массива. В результате открытое и закрытое, явное и тайное особенно остро чувствуются в дискурсе художника. Как же происходит то, что одни и те же грамматические формы служат противоположным конструктивным и эстетическим авторским целям?

Первая, разделяющая повествовательный текст функция неопределенно-личных глагольных образований обнаруживает себя в «разбитом» и «раскадрованном» повествовании, столь показательном для «Встреч с Лиз»: «*Пускали ракеты, толкались*, что-то *выкрикивали*, *жгли* картонного бога- отца в треугольнике...» («Козлова», с. 127); «*Остано-*

вились у кинематографа: были вывешены деникинские зверства... К дереву привязывали девицу...» («Лидия», с. 155).

Скопления глагольных форм, лишенных управляющих ими лиц или предметов, придают повествованию Добычина и иную функцию. С одной стороны, как мы сказали, это функция членения текста посредством лапидарной и обрубленной синтаксической формы. С другой стороны, те же глагольные формы, благодаря своей *структурной идентичности*, выступают исполнителями другой повествовательной функции добычинских рассказов, ориентированных на сопряжение словесных единиц. Здесь, на пересечении «разноустремленных» речевых сфер автора, и рождается та «проясненная непроясненность», та «высказанная невысказанность», которая при каждом новом витке погружения в узнаваемое писательское слово рождает впечатление его неузнаваемости, усиливая в нас то ощущение тайны и непостижимости прозы художника, что постоянно сопровождает общение с его текстами, редко прозрачными в плане творимого в них образа обезжизненного мира и в то же время подчеркнуто закрытыми в смысле переживания драмы этой кажущейся жизни.

Интонация Добычина, тоже наделенная двойственным качеством, специфически включается в решение задачи сближения и нивелирования разнонаправленных элементов его повествования. Так, интонационный строй добычинского слова наполнен разнотональными звучаниями, которые входят в дробную повествовательную форму, где оксюморонные «лады» говорят на свой «манер», перебивая текст и переводя его в другой мелодический регистр. В духе свойственной автору структурной тенденции он ставит их рядом, высекая таким образом искру разделения повествования. Резкая интонация, вытекающая из известных нам однотипных синтаксических конструкций («Скакали и плясали мадмазели Тамара, Клеопатра, Руфина и Клара и, тряся юбочками, вскрикивали под балабайки» – с. 173), захватывает большую часть повествовательной площади текстов Добычина, становясь то предельно громкой, то несколько стихая, что происходит в тех случаях, когда ситуация улицы и толпы сменяется ситуацией дома, где те же Козловы, Кукины и Сорокины подаются не криковым тоном, но тоном нешумного участия, с акцентированной бытовой лексикой, смягченной и чуть ироничной («Чайник был уже на самоваре. Мать сидела за Евангелием: “Я исповедовалась”. Кукин сделал благочестивое лицо, и под тиканье часов le руа а Пари стали пить чашку за чашкой – седенькая мать в ситцевом платье и ее сын в парусиновой рубаше с черным галстучком, долговязый, тощий, причесанный ежиком» («Встречи с Лиз», с. 136).

Однако подобные случаи некоторого сдвига превалирующей в повествовании Добычина жесткой интонации не определяют то существенное мелодическое колебание, которое окрашивает многие рассказы сборника «Встречи с Лиз», сопрягаясь с их общей антиномичной повествовательной организацией. Это колебание более всего формируется благодаря стыку *действительно контрастных тональностей*: уже названной, агрессивно-площадной, и противостоящей ей, тихой и осердеченной, но представленной в слове Добычина лишь «вторым голосом», беглыми «всполохами» вступающим в общее звучание повествования и тут же замолкающим. В точках сближения двух этих голосов (одного – означающего насильственно выстраиваемую жизнь человека, другого – выражающего естественную жизнь природы) возникает и какое-то время звучит *интонационный диссонанс*, приводящий к мелодическому прерыванию повествовательного слова. Так, второй, «природный», голос на мгновение останавливает голос первый, основной (или уличный, или канцелярски-схематичный, или сниженно-бытовой): «Ходили долго. Развевались флаги и, опадая, задевали по носу: “Эх, вы, буржуи, эх, вы, нахалы”». И тут же: «Луна белелась расплывчатым пятнышком. В четырехугольные просветы колоколен

светило небо. Шевелились верхушки деревьев с набухшими почками» («Встречи с Лиз», с. 139). Или: «Склонившись, словно над колодезцем, чуть белелась полукруглая луна. Не шевелилась жидкая береза с темными ветвями. На траве блестели капельки...» И рядом: «Покачивая животом, в черном капоте с голубыми розами, по лестнице спустилась Трифониха. У нее в руке был ключ, а на руке висела вышитая сумка с тигром» («Лешка», с. 166).

Опираясь на приведенные фрагменты повествования, можно сказать, что второй, «естественный», голос природы внедряется в звучание первого, «искусственного», голоса человеческой реальности, нарушая его звучание, реализующее устойчиво действующую в рассказах Добычина тенденцию *разрывов* повествования. Рядом с ней и благодаря тем же «органически-природным» врезкам в тексты художника складывается столь значимая для него линия *совмещения* и *сопряжения* словесных элементов писательского дискурса. Явление «схождения» этих «отторгающих» друг друга отрезков повествования не исключается автором и в более сложных случаях их соотнесения, что сказывается в формах воздействия одной интонационной мелодии на другую. Например, мягкий и живой в своей тональности природный мир в редких случаях оказывается способным возвращать безыскусные и гармоничные ноты в быт персонажей Добычина, что мы видим не только в самом человеческом рассказе его книги («Лешка»), но и в других, достаточно резких по своему интонационному складу текстах. Это, в частности, рассказ «Сиделка», где «природный» тон передается и людскому миру, внося в его изображение «соучаствующие» звучания, которые на время снимают громко-наступательный тон – знак толпы: «Под деревьями лежали листья. Таяла луна. Маленькие толпы с флагами спускались к главной улице. На лугах за речкой блестел лед, шныряли тонкие фигурки на коньках». А дальше – возвращается интонация торопливого шума, обычно сопровождающая в добычинском тексте образ людской массы: «Сдернули холстину. Приспустились флаги. Заиграл оркестр. У памятника егозили, подсаживали влезавших на трибуну» (с. 163). Однако, повторяем, это очеловечивание земного мира, выраженное негромкой, мягкой интонацией, приходит лишь на мгновение, а далее он получает характерное для него суетливо-шумовое выражение, соотнесенное только с бытом: «Зашаркали в сених калоши. Постучались Вдовкин и Березынькина. Похвалили комнату и осмотрели абажур “Швейцария” и карты с золотым обрезаем» («Конопатчикова», с. 172).

Для добычинского повествования весьма важно как в интонационном, так и в концептуальном плане и обратное воздействие «нижней» жизни на «верхнюю», которое тоже встраивается автором в его тексты, где тихие «природные» ноты быстро заглушаются нотами контрастными: «Морозило. Полоска звезд светилась за трубою стружечного. Постукивало пианино. В форточке вертелся пар. За черными на светлом фоне розами и фикусами отплясывали вальс, припрыгивая и кружась... В дверь поскреблись. В большом платке, жеманная, скользнула Капитаничиха». Или: «Повеяло акацией. Любезно улыбаясь, прибыла внушительная Куроедова... Красные, блаженно похотывавая и роняя вилки, громко говорили. “Есть смысл, – доказывала Куроедова, – покупать билеты в лотерею. Наши, например, недавно выиграли игрушечную кошку, херес и копилку “Око-рок”»» («Конопатчикова», с. 176).

Интонационное движение, привносящее в повествование чуждые друг другу мелодические ореолы, творит ассоциативные формы, играющие особо значительную роль в процессе создания Добычиным текстов, «дышащих» столь многими и непредсказуемыми смыслами, трудно поддающимися логическим интерпретациям, но интонационно-эмоционально проникающими в наше сознание и подсознание. Слово Добычина позволяет, оставаясь в мире *вполне конкретном и абсурдно недвижимом* (в плане и его топоса, и времени, и реалий, и фигур послереволюционных лет), одновременно слышать в его рассказах голос подлинно человеческого мира. Погружаясь в таинственный процесс

повествовательных связей, стыков, переходов, отторжений с их особыми, «проясненно-непроясненными» семантическими оттенками, мы начинаем ощущать, как открывается никогда не кончающаяся истина о мире, как «разверзается» бытие (М. Хайдеггер), наполненное онтологическим пафосом. Как точно сказано тем же исследователем, истина, художественная истина в наибольшей мере «бытийна по самой своей сущности», ибо заключает в себе крайние точки существования мира: «свет истины – тьму, явленность – тайну, открытость – укромность», так как она «укоренена в жизни и выходит наружу в своей укорененности в земном»¹⁶.

Именно так – как рожденное в этом, реальном мире, – творит свое слово о нем Л. Добычин, формируя в том же, органичном для него, *сверхупроощенном, но и сверхсложном и авангардном* повествовании универсальную истину, наполненную экзистенциальными и абсурдистскими импульсами, соположенными сознанию человека XX в. Своим творчеством (повествованием, в частности) Добычин решает художественную задачу создания новых текстов (особо актуализировавшуюся в 1920–1930-х гг.), суть которых, как писал Ю. Лотман, заключается в том, что это тексты *незакономерные* и с точки зрения существующих правил «неправильные». И далее: «Для получения нового сообщения требуется устройство принципиально иного типа», и это устройство основывается на соотношении «дискретных» и «недискретно континуальных» типов языков, сопряжение которых образует художественное целое¹⁷. Интеграционную же функцию (по отношению к этим полярным языкам), необходимую для того, чтобы новый текст решал свою коммуникативную задачу, всегда исполняет творческая личность, образующая «мыслящую структуру», в которой, как в едином целом, должны сниматься противоположные тенденции¹⁸.

Такой «мыслящей структурой» предстает, на наш взгляд, стилевая структура Леонида Добычина, чье повествование формируется на основании нового его устройства, которое открывается в антиномии «дробление–совмещение» (иначе – в факте соединения двух полярных языков). При всех поворотах этой словесной антиномии, при всей сложности ее движения к «именованию» – и «молчанию о невысказанном», к «осмыслению» – и «немолчанию беспрестанно складывающегося смысла» (М. Хайдеггер), такое словесное противостояние «исполняет» тот, как мы говорили, *тотальный* структурно-стилевой закон, что столь естественен для непрекесимо сильного, устойчивого таланта Добычина. Этот закон (*тиражированность, стереотипность, шаблонность*), обнаруживая бесконечное *многообразие* своего формо-смыслового проявления, открывает видимые, ощутимые и невидимые, окутанные неразгаданностью и тайной грани художественного слова автора. И подлинно талантливый текст, что мы стремились показать, раскрывая повествовательную стратегию Добычина, оказывается текстом, несущим в себе «не скованный своей структурой смысл» (Ю. Лотман), ибо действительно творческая, уникальная стилевая структура столь же тверда в своей определенности, сколь разнопланова и неожиданна в своих нескончаемых вариациях.

¹⁶ Михайлов А. Вместо введения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. С. 23.

¹⁷ Лотман Ю.М. Феномен культуры // Лотман Ю.М. Избр. статьи. С. 34, 38.

¹⁸ Там же. С. 39, 42.